

**O MUNDO PELA ARTE: OS SONHADORES DE
NOITES BRANCAS, DE FIÓDOR DOSTOIÉVSKI,
E AO ARREPIO, DE JORIS-KARL HUYSMANS**
THE WORLD THROUGH ART: THE DREAMERS
IN FYODOR DOSTOEVSKY'S *WHITE NIGHTS*
AND JORIS-KARL HUYSMAN'S *AGAINST NATURE*

José Bértolo*
jlbertolo@gmail.com

Em *Noites Brancas*, de Fiódor Dostoiévski, e em *Ao Arrepio*, de Joris-Karl Huysmans, reflecte-se sobre o mundo e sobre a arte pelo recurso à figura-tipo do 'sonhador' que se afasta da realidade e busca refúgio na arte. A análise comparativa destes 'sonhadores' procura averiguar de que modo as circunstâncias históricas em que as obras foram escritas informam decisivamente tanto as ideias de mundo quanto as ideias de arte nelas veiculadas.

Palavras-chave: 'sonhador', sonho, realidade, representação, reflexividade

Both Fyodor Dostoevsky in *White Nights* and Joris-Karl Huysmans in *Against Nature* meditate about the world and about art through the figuration of the character-type of the 'dreamer' who escapes from reality to seek refuge in art. The comparative analysis of these 'dreamers' strives to inquire in what ways the historical circumstances in which these works were written inform both the ideas about the world and the ideas about art inscribed in them.

Keywords: 'dreamer', dream, reality, representation, reflexivity

Let us possess one world, each hath one, and is one.

John Donne, "The Good-Morrow"

* Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal.

I.1. – Após a publicação de *Gente Pobre* em 1846, Fiódor Dostoiévski é recebido como a grande esperança da literatura russa pós-romântica. Para tal acolhimento contribui de forma decisiva o crítico literário Vissarion Belínski com uma crítica entusiasta e a proclamação de um novo génio, recepção esta alicerçada na esperança de Dostoiévski vir a liderar o que Belínski, entre outras figuras proeminentes da *intelligentsia* russa, procura erigir como resposta aos resquícios do movimento romântico ainda sentidos nas letras russas, uma nova estética denominada ‘escola natural’.

Inspirada pela literatura da última fase de Gógol, a ‘escola natural’ defende uma ideia de literatura em que o literário se articula intimamente com o real, não só revelando-o – como uma espécie de decalque fotográfico – mas também, e essencialmente, posicionando-se de forma crítica perante ele, em atitude de pretensa transformação do social por meio da literatura. É esta uma concepção de literatura fundada em ideias socialistas, e um conceito de arte em que esta se subordina necessariamente a intentos políticos.

O primeiro romance de Dostoiévski, surgindo neste contexto, é entendido pelos seus pares como o exemplo a seguir na construção literária, a materialização ideal de uma literatura que funcione como veículo de propagação de ideias socio-políticas. Trata-se de um romance epistolar, na senda de *Clarissa* (1748), de Samuel Richardson, ou de *Julie, ou la nouvelle Héloïse* (1761), de Jean-Jacques Rousseau, possuindo contudo a particularidade de deslocar o cenário da burguesia para as classes sociais mais empobrecidas. Se o protagonista de *O Capote* de Gógol pudera ser entendido como símbolo do problemático lugar do homem comum no desigual sistema social de então, o romance de Dostoiévski literaliza todo esse programa no título.

Após o sucesso de *Gente Pobre*, Dostoiévski escreve *O Duplo* (1846), que substitui a clareza e os ‘bons sentimentos’ do anterior por complexidade e negrume. A resposta de Belínski à nova obra não é entusiasta, escrevendo o crítico sobre ela nos seguintes termos: “[it] suffers from another important defect: its fantastic setting. In our days the fantastic can have a place only in madhouses, but not in literature, being the business of doctors, not poets” (Belinsky *apud* Frank, 2010: 97). Recepção compreensível, não se enraizasse o romance numa tradição romântica e alemã, desenvolvendo o tema do *Doppelgänger* que remetia para autores como E. T. A. Hoffmann.

A ruptura entre Belínski e Dostoiévski torna-se definitiva com a publicação de um dos textos seguintes, *A Senhoria* (1847), devido, como escreve Maria de Fátima Bianchi numa dissertação dedicada a esta obra, ao autor publicar esta curta novela “justamente num momento em que Belínski, empenhado no desenvolvimento da ‘escola natural’, travava uma luta tenaz

contra o romantismo ou qualquer tentativa de ressuscitá-lo” (Bianchi, 2006: 106). Afinal, se era possível um partidário da ‘escola natural’ acolher com alguma benevolência uma obra ligeiramente ‘dissidente’ como *O Duplo*, dificilmente se poderia ignorar a dominante influência romântica em *A Senhoria*, especialmente tratando-se este de um romantismo folclórico muito distante do humanismo politizado que tornara Dostoiévski célebre, e próximo do que Belínski caracterizou como um idealismo romântico fora de tempo, uma vulgarização das conquistas da poética romântica e a cedência a uma moda pequeno-burguesa, portanto conservadora (*Idem*, 107-8). O cerne do problema, para Belínski, era a “fidelidade à consciência romântica, quando a literatura russa entrava numa nova fase tão rica de seu desenvolvimento” (Belínski *apud* Bianchi, 2006: 107); isto é, a falha residia na persistência de Dostoiévski numa poética de entrega à fantasia em vez da perscrutação crítica dos problemas sociais. Ao condenar um tipo de escritores de pendor romântico em que o “desacordo com a realidade é uma doença” (*Idem*, 108), e ao identificar a literatura de Dostoiévski com esta prática, Belínski desaprova o escritor, acusando-o inadvertidamente de epigonismo e alienação.

Esse “desacordo com a realidade” é um dos núcleos temáticos que perpassam *A Senhoria*, nomeadamente através do recurso à figura do ‘sonhador’, aqui encarnado num protagonista que, após dois anos de solidão extrema num quarto arrendado^[1], se torna num alienado, num “bicho do buraco sem dar por isso” (Dostoiévski, 2006: 64). Após os dois anos de reclusão, e devido ao desaparecimento da sua senhoria, ele é obrigado a imiscuir-se no mundo para procurar novo quarto. A novela documenta essa saída, a busca e a descoberta de novos senhorios: um casal composto por um velho misterioso e uma mulher pela qual o protagonista se apaixona. O que se segue é a narração entrecortada, por esta mulher, de uma estranha história remanescente do folclore russo, entre as alucinações febris do protagonista, através de uma técnica narrativa que não permite a perfeita destrinça de níveis de realidade textual.^[2]

Um aspecto importante deste texto é a insistência do narrador na inconsciência do protagonista, Ordínov, em relação à sua condição de alie-

1 “Meteu-se lá [no quarto] como num mosteiro, como se renegasse o mundo. Bastaram-lhe dois anos para se asselvarar por completo” (Dostoiévski, 2006: 64).

2 Sobre esta particularidade escreveu Richard Peace: “[t]he boundary between the hero’s subjective world and the objective world of the tale’s narrator is eroded to such an extent as to obfuscate the action of the narrative itself” (Peace, 2008: 223).

nado.^[3] Partindo do facto de vários estudos críticos identificarem a figura do ‘sonhador’ como marcante na obra de Dostoiévski^[4], verificamos que, ao longo dos anos, os seus sonhadores parecem vir a ser progressivamente dotados da consciência da sua condição. Assim sendo, ao alheamento quase absoluto do sonhador de *A Senhoria*, seguir-se-ia a consciencialização do alheamento em obras posteriores como *Notas do Subterrâneo* (1864) ou *Crime e Castigo* (1866).^[5] Numa visão panorâmica da obra de Dostoiévski, vale a pena atentar na especificidade do sonhador de *Noites Brancas*, um texto que, como notou Gary Rosenshield, “[a]lthough has generally been recognized as one of the most successful works of the young Dostoevskij, it has attracted little scholarly attention” (Rosenhield, 1977: 191).

Noites Brancas surgiu em 1848, num momento em que o autor havia caído em desconsideração generalizada após a polémica com os defensores da ‘escola natural’, e foi publicado com os subtítulos *romance sentimental e das memórias de um sonhador*. Para um comentário ao primeiro subtítulo, será pertinente observar o lugar da obra na evolução da fase inicial de Dostoiévski, nomeadamente tomando em conta o caminho que conduziu o autor do realismo humanista e sentimental de *Gente Pobre*, e consequente celebração pelos defensores da ‘escola natural’, à ‘assentimentalização’ (através do fantástico) iniciada com *O Duplo* e exponenciada em *A Senhoria*, que resultou na ruptura. Considerando esta sequência de obras e respectivas reacções críticas, parece constituir um gesto irónico esta denominação de “romance sentimental”, como se se apontasse para um regresso de Dostoiévski à sentimentalidade que caracterizara a única das suas obras

-
- 3 Para além do excerto citado: “tornou-se um bicho do buraco *sem dar por isso*” (itálico meu), mencione-se alguns exemplos, todos pertencentes ao primeiro dos seis capítulos da obra: “era como se não reparasse na sua essência selvagem” (*Idem*, 65); “tinha a vontade inconsciente de se embrenhar também a si mesmo nesta vida que lhe era estranha” (*Idem*, 66); “[d]epois de comer, nem se deu conta de como saiu de lá” (*Idem*, 69); “[f]osse o que fosse, Ordínov era incapaz, agora, de pensar no que se passava com ele: mal tinha consciência de si próprio...” (*Idem*, 71).
 - 4 A propósito, lê-se na introdução de Filipe Guerra à edição portuguesa de *Noites Brancas*: “Note-se que Dostoiévski tinha como um dos seus temas predilectos o sonhador e o ‘sonhadorismo’, tendo até pensado em escrever, em 1876, um romance que se chamaria precisamente *O Sonhador*” (Guerra, 2001: 7). Remeto ainda, a respeito deste tópico, para a introdução de W. J. Leatherbarrow (2009) à antologia de “histórias de sonhadores” *A Gentle Creature and Other Stories*.
 - 5 Donald Fanger distingue os primeiros sonhadores de Dostoiévski dos subsequentes, apelidando os últimos de ‘subterrâneos’: “Ordynov, as [A. L.] Bem first pointed out in an important article on *The Landlady*, already contains the germ of the future tragedy of that frightening urban phenomenon, the underground man – the difference being that, ‘in distinction to the underground man, the dreamer still has not understood himself, has not created his philosophy of the underground, and is therefore helpless in the face of reality’” (Fanger, 1967: 167).

louvada pela crítica, regresso que apenas parcialmente se efectiva.^[6] Após a ruptura dos representantes da ‘escola natural’ com Dostoiévski, é este quem parece procurar romper com essa escola, nomeadamente na recusa da objectividade, de um modelo de clareza, e com a entrega a uma poética da psique e da interioridade. Se sob o texto de *Gente Pobre* ainda se pode intuir – exista efectivamente ou não – um autor com intenções políticas, nos textos seguintes isso é dificultado por uma progressiva aproximação do autor à vida psíquica dos seus protagonistas, daqui resultando as dificuldades de leitura que apresentam *O Duplo*, e em especial *A Senhoria*: o mundo surge apresentado como percebido pelas personagens, e, sendo essa percepção falha, também a sua representação o é por consequência. Neste sentido, o recurso ao ‘sonhador’ adquire relevância, pois deste modo – ao focalizar-se a narração numa personagem que habita um ‘mundo sonhado’, porque em “desacordo com a realidade” – garante-se uma representação do mundo deceptiva, correspondente à visão igualmente deceptiva das personagens. Nada disto encaixa, como bem se percebe, nos preceitos de uma ‘escola natural’ que não distingue a ‘doença’ das personagens da ‘doença’ suposta dos seus autores.

Sob esta perspectiva, *A Senhoria* afigura-se-nos a representação de um mundo fantástico porque dependente da imaginação nervosa, propensa à fantasia, que é no fundo a de Ordínov. Um olhar sobre *Noites Brancas*, por seu turno, revela um mundo mais domado, um “re-work [of] the theme of the dreamer in a more lucid fashion”, nas palavras de Leatherbarrow (2009: xi), mais sentimental do que fantástico, e ainda assim sem pretensões de realismo enquanto técnica literária. O que importa finalmente reter é que Dostoiévski, ao arrepio do gosto da época, decide representar literariamente o mundo através ‘dos olhos’ dos sonhadores, e neste particular *Noites Brancas* será porventura o produto mais representativo deste gesto, tratando-se de um texto que nos apresenta apenas o universo de um sonhador que – porque escreve – no-lo conta ele próprio, sem a mediação de narradores extradiegéticos, i.e., sem outros olhares que não o seu. A tematização literária da figura do ‘sonhador’ e da sua apreensão ‘adoentada’ do mundo põe em evidência – e especialmente num contexto em que a objectividade naturalista é tida como o paradigma a seguir – a pluralidade de articulações possíveis entre ‘ideias de mundo’ e ‘ideias de arte’.

6 Na introdução à edição portuguesa, Filipe Guerra identifica esta “ironia logo na escolha do discurso adaptado ao género escolhido: o filosófico-realista nos *Cadernos [do Subterrâneo]*, o sentimental-romântico nas *Noites Brancas*” (Guerra, 2001: 7).

I.2. – Para esta reflexão importará também recordar a história literária da França do século XIX, tomando em conta, com as devidas ressalvas, as suas duas linhagens estilísticas essenciais ou maioritárias: a romântica e a realista.

Joris Karl-Huysmans é um autor que, tal como Dostoiévski algumas décadas antes, se move entre os dois pólos, promovendo desse modo aproximações entre poéticas distintas, porém dialogantes. Diga-se que Dostoiévski, apesar da proximidade pontual aos românticos (nomeadamente na sua fase inicial, aqui em foco), se posiciona na história da literatura claramente mais próximo do pólo realista.⁷ Esse pólo realista, no caso francês, começara a construir-se pelo menos uma década antes da criação da ‘escola natural’ belinskiana, nomeadamente com a adopção sistemática por Balzac de um “efeito do real” (Barthes, 1968) nas obras que comporiam, a partir de 1829, *La comédie humaine*. Essa escola foi continuada por outros autores, como Gustave Flaubert com *Madame Bovary* (1857) ou *L’éducation sentimentale* (1869), culminando no naturalismo comprometido – neste sentido muito próximo da estética proposta por Belínski – de Émile Zola nas últimas décadas do século.

Paralelamente, há toda uma linha de autores franceses oitocentistas que, se não contra o “efeito do real”, se situaram à margem deste. É o caso de românticos como Théophile Gautier, Charles Nodier ou Prosper Mérimée, todos autores que operaram no campo de um fantástico herdado do gótico, à revelia de um outro romantismo, mais realista no estilo, encabeçado por Victor Hugo. Gautier postulou, no prefácio de *Mademoiselle de Maupin* (1835), o conceito de *l’art pour l’art*, em que a arte se divorcia de qualquer função didáctica; e devido às suas ideias sobre a arte, viria a tornar-se mestre de Charles Baudelaire, que lhe dedicou *As Flores do Mal* (1857). A ideia de *arte pela arte*, tornar-se-ia fundamental no desenvolvimento da literatura do século XIX, desde a prática do conto fantástico, ao surgimento da poesia parnasiana, ao simbolismo na poesia e na pintura, ou ao esteticismo finissecular que abarcou toda a produção artística.

Em 1876, Huysmans publica *Marthe, histoire d’une fille*, o seu primeiro romance, perfeitamente situado nos trâmites do naturalismo liderado pelo então seu mestre, Zola. Este último viria, aliás, a antologiar em 1880 um

7 Sobre o realismo ‘impuro’ de Dostoiévski, cf. Fanger (1967). Sobre esta temática, também Peter Brooks escreve, no prefácio a *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, uma obra dedicada à análise da presença de um romantismo sentimental em autores canonizados como ‘realistas’: “[t]he figure whose absence may most be felt [in this book] is Dostoevsky, a direct heir of Balzacian melodrama and one of the novelists who puts melodramatic representations to most effective use” (Brooks, 1995: xviii).

volume colectivo intitulado *Les Soirées de Medan*, destinado a dar a conhecer o trabalho dos escritores naturalistas, no qual figura o autor de *Marthe* com o conto “Sac au dos”, documento das suas experiências no exército. Huysmans inseriu-se no naturalismo vigente de tal forma, que Max Nordau escreveria, no seu ataque à linha literária que aqui vem sendo sumariamente listada – de Gautier a Huysmans, passando pelo ‘diabólico’ Baudelaire –: “Huysmans, the classical type of the hysterical mind without originality, who is the predestined victim of every suggestion, began his literary career as a fanatical imitator of Zola” (Nordau, 1895: 302). Contudo, em 1884, Huysmans procura interromper a prática desse naturalismo ‘imitativo’ com a publicação de *Ao Arrepio*. O seu “Prefácio Escrito Vinte Anos Após o Romance” esclareceria bem o contexto da escrita do livro. Num dos primeiros parágrafos, lê-se: “Estava-se em pleno Naturalismo. Mas esta escola, que prestava o memorável serviço de situar personagens reais em meios exactos, estava condenada a repisar-se e a marcar passo” (Huysmans, 2008: 229), e ainda: “de tanto fazer girar a mó, o Naturalismo ficara sem ar” (*Idem*, 231). Neste cenário, os seguidores do naturalismo do mestre começavam a questionar-se sobre qual o caminho a seguir: “Zola era Zola [...] Já nós, menos espadaúdos e preocupados com uma arte mais subtil e verdadeira, nos perguntávamos se o Naturalismo não estaria a chegar a um impasse e se não nos iríamos esborrachar bem depressa contra a parede dos fundos” (*Idem*, 232). Contudo, não se tratava apenas de um esgotamento do modelo; mais do que isso, Huysmans duvidava então da mera possibilidade de resposta eficaz do exercício do modelo naturalista às propostas da doutrina:

É preciso confessá-lo, ninguém compreendia menos a alma humana do que estes naturalistas que se propunham observá-la. Eles viam a existência como um todo sem remendos; só o aceitavam se condicionado por elementos de verosimilhança; mas para mim, tem-me dito desde então a experiência, o inverosímil não é sempre, neste nosso mundo, a excepção, e quer-me parecer que as aventuras de Rocambole não são mais rocambolescas do que as de Gervaise e de Coupeau, lá no centro de *L’Assommoir*. (*Idem*, 242)^[8]

Ao Arrepio surge como a concretização material deste questionamento do modelo naturalista. “Aquilo que mais me interessava nessa altura”, escre-

8 Rocambole é protagonista do popular romance-folhetim de aventuras homónimo, escrito por Ponson du Terrail entre 1857 e a data da sua morte, 1871. Gervaise e Coupeau compõem o casal no centro de *L’Assommoir*, um dos mais populares romances de Zola, publicado em 1877.

veria Huysmans no seu prefácio, “era sobretudo livrar-me da intriga tradicional, livrar-me do amor, da mulher, e fazer incidir o foco de luz sobre uma única personagem, fazer qualquer coisa nova” (*Idem*, 242). Com este romance, Huysmans escreve aquele que seria considerado por Arthur Symons “o breviário da decadência” (Symons, 1908: 139), um romance exclusivamente dedicado a uma personagem, também ela – tal como os ‘sonhadores’ de Dostoiévski – inteligível como um tipo: o tipo do decadente alienado que, rebelando-se contra a mundanidade da vida social, se esquia ao mundo, entregando-se à experiência estética.

II.1. – Apesar da publicação de *Noites Brancas* e *Ao Arrepio* em diferentes contextos, e com uma distância temporal de quase quarenta anos entre eles, a aproximação entre ambos é facilitada pela exploração comum do tipo do sonhador.^[9] O que esta aproximação, em função de um ‘tipo’, põe em evidência é a própria metamorfose sofrida por ele ao longo do século XIX, desde o sonhador romântico do início, ao sonhador ‘fora de tempo’ das décadas que viram a estética realista florescer, culminando no sonhador decadente do fim de século. São ambos romances inteiramente conduzidos por uma personagem, de tal maneira focalizados nela que a sua mundividência acaba por enformar de modo determinante os respectivos textos. Também tanto o narrador-protagonista sem nome de *Noites Brancas* quanto Des Esseintes são personagens que mantêm uma relação problemática com a realidade, refugiando-se num ‘mundo alternativo’, à margem do dos restantes indivíduos, o que conduz a um estado de solidão extrema. Finalmente, ambos partilham a bibliofilia, uma devoção à arte que se traduz numa entrega à vivência nesta, à revelia da vivência no mundo real.^[10] Não obstante, é através da atenção às dissemelhanças entre estas personagens que se pode tomar em conta estes textos como etapas distintas da evolução deste tipo nas sociedades e literaturas oitocentistas.

9 Entendamos agora o protagonista de *Ao Arrepio*, Des Esseintes, como também ele um sonhador, na simples medida em que busca uma realidade alternativa (sonhada).

10 Importa referir que, segundo Filipe Guerra, a edição inicial de *Noites Brancas* era menos exemplificativa desta entrega do protagonista à arte. “Ao preparar a edição de 1860, Dostoiévski introduziu no texto emendas substanciais. Ao mesmo tempo, complementou a narração do herói com a enumeração das personagens históricas e literárias preferidas deste, salientando assim o facto de o narrador-herói se comprazer nos temas históricos e românticos, em nítido contraste com a sua passividade e fraqueza na vida real” (Guerra, 2001: 8). A versão que chegou até nós é a de 1860.

É forçoso notar que Dostoiévski se mantém ainda contaminado por uma estética realista, por exemplo na mera escolha de um homem pobre para seu “narrador-herói”. O “sonhadorismo” pode, em Dostoiévski, ser entendido como um efeito das difíceis condições de vida das classes mais baixas da sociedade, que perante os horrores da existência comum se refugiam num mundo sonhado. Na introdução de Guerra, lê-se a tradução e o comentário de um excerto retirado de uma crônica escrita por Dostoiévski:

Escreve ele: “Haverá entre nós, os russos, muita gente que disponha dos meios para fazer o seu trabalho como é devido, com amor? [...] Então, nos caracteres mais ansiosos de actividade, mas fracos, femininos, ternos, nasce a pouco e pouco aquilo a que se chama ‘sonhadorismo’, e o homem deixa de ser homem, torna-se numa espécie esquisita... – o *sonhador*.” (Dostoiévski, *Crônicas de Petersburgo*, 1847) Retirando-se para um mundo fantástico e fechado, o sonhador de Dostoiévski condena-e a uma completa e trágica solidão. “[...] A realidade produz no coração do sonhador uma impressão grave, hostil, e então apressa-se a meter-se no seu cantinho secreto e dourado, que na realidade é, não raro, poeirento, desmazelado, desarrumado e porco”. (Guerra, 2001: 8-9).

Huysmans, por seu lado, escolhe para seu protagonista um homem rico, último de uma longa linhagem de guerreiros e aristocratas, que pode ser ocioso e passivo porque – não obstante viver no seu mundo imaginado – possui os recursos necessários para manter, na sua habitação longe de Paris, dois empregados que impedem que o seu “cantinho secreto e dourado” se torne “poeirento, desmazelado, desarrumado e porco”. Por outro lado, o que nesta diferença se percebe é a filiação decadentista de Huysmans – naquela longa tradição contra a qual Max Nordau se posicionava, e que as próprias páginas de *Ao Arrepio*, em vários capítulos, documentam –, que nada tem que ver com a romântica-realista do russo, mas antes se aproxima de ‘românticos negros’ como Barbey d’Aurevilly ou Villiers de l’Isle-Adam, que frequentemente enquadravam as suas histórias numa aristocracia em degenerescência. Um efeito desta divergência é o sonhador de Dostoiévski limitar-se a sonhar um mundo feito de coisas imateriais, nomeadamente ‘grandes sentimentos’, do domínio dos “temas históricos e românticos” (Guerra, 2001: 8), e o de Huysmans construir esse mundo alternativo a partir de bens materiais, desde a aquisição de mobiliário raro (cap. 1) à tartaruga incrustada de jóias (cap. 4), a dezenas

de flores extravagantes (cap. 8), a edições únicas de livros^[11] ou pinturas originais a adornar as paredes (cap. 5).

A imaterialidade e a materialidade de que se constituem estes dois ‘mundos alternativos’ deixam antever outras especificidades importantes em cada um destes sonhadores. Próximo do início de *Noites Brancas*, lê-se: “Duas noites seguidas, antes de ir para a cama, tentava perceber: o que me falta no meu cantinho, por que me sinto tão desconfortável nele?” (Dostoiévski, 2001: 15), e um pouco depois: “não será aqui que se esconde a desgraça?” (*Idem*, 16). O quarto arrendado é aqui (contrariamente ao que sucedera em *A Senhoria*) o lugar onde o sonhador se sente em desconforto, não podendo portanto equivaler ao espaço de refúgio. O processo de fuga do mundo, em *Noites Brancas*, é exclusivamente mental, e por isso o seu protagonista, para dar rédeas ao sonho, ou está a ler um livro, ou a escrever, ou a mover-se anonimamente pela cidade. Em qualquer um destes processos é a imaginação “a rainha das faculdades” (Baudelaire, 2006).^[12] O que isto traduz é, em termos físicos (da experiência do mundo), não tanto uma *fuga*, como uma *suspensão* da vida, ou um *abandono* ao fluxo do mundo. Em Huysmans, assiste-se a um processo de fuga evidente, que passa por uma inevitável deslocalização física:

As suas ideias de se encolher a um canto, afastado do mundo, de se calafetar num retiro, de abafar o tumulto contínuo e inexorável da vida, tal como se abafa a palha os ruídos da rua para se proteger o sossego de gente enferma, ganhavam força redobrada. [...] Pesquisou os arredores da capital e descobriu um casebre para venda, no cimo de Fontenay-aux-Roses, num sítio isolado, sem vizinhos, próximo do forte. O seu sonho fora atendido; neste lugarejo pouco tocado pelos parisienses, tinha a certeza de estar a salvo. (Huysmans, 2008: 16)

As posições das duas personagens perante o mundo revelam-se, portanto, bem distintas. Se o protagonista de *Noites Brancas* sente empatia pela humanidade^[13], desejando até pertencer a ela, movendo-se por isso na cidade

11 Um de vários exemplos possíveis: “encadernado a pele de foca, *As aventuras de Arthur Gordon Pym*, especialmente feito para si, em papel avergoado, puro linho, escolhido a dedo, com uma gaiyota por filigrana” (Huysmans, 2008: 28-29).

12 “porque cada respeitável cavalheiro de ar importante que apanhava um coche se transformava, na minha imaginação, num respeitável pai de família que [...] se dirigia sem bagagem para o seio da família” (Dostoiévski, 2001: 16, *italico meu*).

13 “Claro que estas pessoas não me conhecem, mas eu sim. Conheço-as intimamente; quase lhes decorei as fisionomias – e regozijo-me quando estão alegres, angustio-me quando as vejo tristes.” (Dostoiévski, 2001: 14).

como um *flâneur*^[14], Des Esseintes rejeita terminantemente a humanidade e a vulgaridade que esta representa para si, mudando-se para os arredores de Paris. Esta distinção revela ainda que o protagonista de Dostoiévski é passivo na medida em que não precisa de agir para fugir do mundo (pelo contrário, foge do mundo *dentro do mundo*), e que a passividade e o ócio de Des Esseintes são, paradoxalmente, resultantes de uma acção deliberada.

Isto remete para o anteriormente enunciado a propósito dos graus de consciência apresentados pelos protagonistas de Dostoiévski, e o lugar de *Noites Brancas* nesta evolução. Em *A Senhoria*, Ordínov era um indivíduo incapaz de se dar conta do seu estatuto de ‘sonhador’. Aquilo a que se assistia, pelo contrário, eram as aventuras de um homem que, mais do que agir, reagia a estímulos, fossem eles reais (a mulher que aparece na igreja, e que desperta nele a paixão) ou fantásticos (a narrativa que a mulher conta). Esta desconsciencialização da personagem tornava-a o perfeito estudo de caso do tipo social que Dostoiévski procurava examinar, pois representava o ‘sonhadorismo’ levado ao extremo da alienação da realidade. Em *Noites Brancas*, o protagonista não é totalmente alienado como Ordínov, mas é apresentado como um estado intermédio entre este e o protagonista de *Notas do Subterrâneo*. No fim do primeiro capítulo, ao despedir-se de Nástenka, com quem travara conhecimento, o homem reconhece este encontro como o primeiro *real* da sua vida^[15], um encontro que o satisfaz mais do que qualquer outra coisa: “[d]ois minutos chegaram para me fazer feliz para sempre” (Dostoiévski, 2001: 28). Esta personagem encontra-se então num estado em que, tendo-se apercebido da sua condição, se sente insatisfeita com ela. Contudo, nada pode fazer para a contornar, pois ainda não lhe é possível vencer o instinto que a leva a abandonar-se ao sonho. Este estado é agudizado quando a realidade (Nasténka, aqui símbolo da possibilidade da fuga do sonho) irrompe no sonho, demonstrando a este sonhador como a realidade é melhor do que o sonho. Em suma, pode entender-se *Noites Brancas* como um romance sobre a aquisição da consciência, um documento sobre o momento de transição do tipo de Ordínov para o do ‘homem subterrâneo’.^[16] O protagonista de Huysmans, por seu turno, é consciente da sua condição.

14 Em *Dostoevsky and Romantic Realism*, Fanger identifica o subtipo do “dreamer-flâneur” (Fanger, 1967: 169).

15 “Parece-me um sonho, nunca imaginei que alguma vez ia falar com uma mulher.” (Dostoiévski, 2001: 22).

16 “Beneath the dreamer’s Romantic idealism there already lurks suppressed despair and the spectre of the Underground, that twilight zone between the fact and fiction where the hero of *Notes from the Underground* is to carve out his sterile existence of perverted idealism.” (Leatherbarrow, 2009: xiii).

O homem de Dostoiévski é apresentado como uma espécie de ‘herói romântico’ (um idealista que não conhece [ainda] a realidade), e Des Esseintes é construído como um ‘herói decadente’ (tendo já experimentado e rejeitado a realidade), algo que Osip Mandelstam resumiu nestes termos: “The decadents did not like reality, but they did know reality, and that is what distinguishes them from the romantics” (Mandelstam, 1991: 100).

Há então uma dimensão trágica nesta personagem de Dostoiévski. Leatherbarrow refere “the tragedy of the individual who has sacrificed to abstraction all sense of living life” (Leatherbarrow, 2009: ix). Todavia, essa é mais a tragédia de Ordínov do que a da personagem de *Noites Brancas*. A tragédia deste é mais a dolorosa tomada de consciência de viver no sonho, a aquisição do desejo de cessar de viver no sonho e passar a viver na realidade, e, finalmente, a tomada última de consciência da incapacidade ôntica de ser outra coisa que não o sonhador que já não quer ser. Já em *Ao Arrepio* verifica-se uma total ausência de *pathos*¹⁷, que em Dostoiévski tanto serve para ‘patético’ como para ‘patológico’, pois se parece haver alguma benevolência para com as suas personagens sonhadoras (nomeadamente a de *Noites Brancas*), Dostoiévski entendia – tal como Belínski – o ‘sonhadorismo’ como um problema social, uma espécie de doença. Neste passo, vale a pena evocar a tradução que Leatherbarrow faz de uma crónica de Dostoiévski publicada na *Gazeta de Petersburgo*, em Junho de 1847:

Do you know, ladies and gentlemen, what a dreamer is? It is a Petersburg nightmare, it is sin incarnate, it is a tragedy... They [the dreamers] usually live in complete solitude, in some inaccessible quarters, as though they were hiding from the people and the world, and, generally, there is something melodramatic about them at first sight. They are gloomy and taciturn with their own people, they are absorbed in themselves and are very fond of anything that does not require any effort, anything light and contemplative, everything that has a tender effect on their feelings or excites their sensations. They are found of reading and they read all sorts of books, even serious scientific books, but they usually lay the book down after reading two or three pages, for they feel completely satisfied. Their imagination, mobile, volatile, light, is already excited, their senses are attuned, and a whole dream-like world, with its joys and sorrows, with its heaven and hell, its ravishing women, heroic deeds... suddenly possesses the entire being of the dreamer... Sometimes whole nights

17 Num texto notável, James Huneker escreve, logo após a morte de Huysmans em 1907: “Dostoiévsky would have made us weep – as he did in *Poor Folk*. But Huysmans has no time for tears or laughter; he must register his truth, and at the end an odor of stale cheese exhales from the printed page” (Huneker, 1907: 49).

pass unnoticed in undescribed joys; sometimes a paradise of love or a whole lifetime... is experienced in a few hours... The moments of sobering up are terrible; the poor unfortunate cannot bear them and he immediately takes more of his poison in new increased doses. (*Idem*, x)

Perto do final da crónica, Dostoiévski concentra-se nos verdadeiros perigos de tal ‘sonhadorismo’:

Little by little our curious fellow begins to withdraw from crowds, from common interests, and gradually and imperceptibly he begins to blunt his talent for real life. It begins to seem natural to him that the pleasures attainable through his capricious fantasy are fuller, richer and dearer than life itself. Finally, in his delusion he completely loses that moral sense through which man is capable of appreciating all the beauty of reality. He goes astray, loses himself, lets slip those moments of real happiness; and, in a state of apathy, he folds his arms and does not wish to know that man's life consists in constant contemplation of oneself in nature and in day-to-day reality. (*Idem*, x-xi)

O que estes passos permitem perceber é que Dostoiévski não estava ‘do lado’ dos seus sonhadores, contrariamente ao que Belínski julgara, e que a ‘doença’ destas personagens não contamina necessariamente nem as obras de Dostoiévski nem a sua visão do mundo. O que estas palavras denunciam é o gesto profundamente irónico e sofisticado que reside sob *Noites Brancas*: não obstante Dostoiévski apresentar-se publicamente contra o tipo social do sonhador, que considera “o pesadelo de São Petersburgo” (*i.e.*, uma presença nociva à manutenção da estabilidade da saúde da pólis), ele permite que um sonhador tome as rédeas de um dos seus livros, redigindo-o numa primeira pessoa referente ao protagonista. Então, e paradoxalmente, as ideias do mundo de Dostoiévski estão muito longe das das suas personagens, não parecendo haver correspondência possível entre ambos. O mesmo não sucede com Huysmans. Num texto crítico de A. Meunier publicado em 1885, lê-se sobre Des Esseintes:

[I]t is the same character who pulls the strings in each of [Huysmans'] works. Cyrien Tibaille and André Folantin are, after all, no more than one and the same person transported into different settings. And this person is quite obviously M. Huysmans, one can feel it. (Meunier, 2003: 220)^[18]

18 Cyrien Tibaille é uma personagem secundária em *En ménage* (1881). “André Folantin” parece resultar de uma confusão entre o protagonista de *En ménage*, André Jayant, e o de *À vau-l'eau* (1882), Jean Folantin.

Trate-se ou não de uma transposição do próprio Huysmans, o facto é que – não obstante Des Esseintes ser representado como um homem fisicamente doente – o seu ‘sonhadorismo’ não é nunca apresentado como doença, ou identificado por Huysmans em textos críticos como uma enfermidade. Parece seguro afirmar, portanto, que o descontentamento com a sociedade que leva Des Esseintes a afastar-se dela se espelha, ou pelo menos se inspira, num descontentamento semelhante sentido pelo seu autor. Se no romance de Dostoiévski a alienação do mundo é sinal de uma fraqueza, em *Ao Arrepio* dá conta de uma força, de uma capacidade de emancipação.

II.2. – Se até agora temos vindo a considerar o modo como nas duas obras confluem ‘ideias do mundo’, em consonância ou divergência com as ideias vigentes nos seus respectivos contextos históricos, políticos e sociais^[19], interessa-me doravante pensar sobre de que maneira reflectem estas obras, não sobre o mundo, mas sobre a arte.

Como se disse antes, a reedição em 1860 do romance de Dostoiévski implicou o acrescento de um rol de referências literárias que correspondem às leituras do protagonista e que, tratando-se este de um sonhador cujo processo de fuga se faz pela escrita e pela leitura, estão na base da sua experiência do mundo.^[20] A ‘literariedade’ deste homem é expressa a partir do momento em que Nástenka lhe pede que fale um pouco sobre si, e ele se apresenta como um “tipo”, o tipo do “sonhador” (Dostoiévski, 2001: 33). A partir de então, assiste-se a uma profusão de expressões e vocábulos do campo semântico da literatura. Por exemplo, quando ela lhe pede que explique melhor que “tipo”^[21] é esse, lê-se: “Sentei-me ao lado dela, tomei uma pose séria e pedante, e comecei *em tom livresco*” (*Idem*, 34; itálico meu, nesta e nas seguintes citações)^[22], e começa a sua apresentação:

Não sei se sabe, Nástenka, que há em Petersburgo uns lugarzinhos bem estranhos. Nesses recantos [...] parece viver-se uma vida muito diferente, nada comparável à que ferve ao nosso lado, uma vida talvez só possível *no*

19 Remeto apenas – para um estudo mais aprofundado de *Ao Arrepio* no âmbito desta relação com o histórico, o social e o político – para um artigo de Richard Shryock (1992).

20 As notas à edição inglesa da Oxford University Press são particularmente úteis na identificação dessas referências (Dostoevsky, 2009: 19, 20, 22, 23 e 37). A edição portuguesa apresenta algumas notas (Dostoiévski, 2001: 43).

21 Na tradução inglesa, lê-se “character” (Dostoevsky, 2009: 16), o que também vai ao encontro do campo semântico literário.

22 A tradução inglesa “as if I was reading aloud” (Dostoevsky, 2009: 16) aponta para o mesmo sentido.

reino dos contos de fadas e não entre nós, nestes nossos tempos sisudos. Essa vida é uma mistura exacta de pura fantasia, de ideal fervoroso e, por outro lado (infelizmente, Nástenka!), qualquer coisa descolorida, prosaica e vulgar, para não dizer: de uma chateza incrível. (Idem, 35)

A esta apresentação “em tom livresco”, responde Nástenka: “Fu! Meu Deus! Que *prefácio!*” (*Ibidem*), e mais tarde, após o homem dizer que “*o herói de toda esta história sou eu, a minha própria e modesta pessoa*” (*Idem*, 38), Nástenka faz um pedido: “Oíça: sabe *contar* maravilhosamente, mas não podia fazê-lo de maneira menos bonita? *Fala como quem lê um livro em voz alta*”, ao que ele responde: “sei que *conto as coisas maravilhosamente*, mas, desculpe, não sei fazê-lo de outro modo” (*Ibidem*). Este homem está de tal maneira contaminado pela literatura que já não sabe senão viver *literariamente*. Sucumbido à “deusa da fantasia” (*Idem*, 40), ‘artificou’ a sua vida, uma vida composta de “fantasmas mágicos que, de modo tão divino, tão caprichoso, tão vasto, tão infinito, formam diante dele um quadro milagroso e cheio de vida, onde em primeiro plano, como personagem principal, está sem dúvida ele mesmo” (*Idem*, 42). Enquanto imerso nesse sonho literário, ele

não deseja nada, porque está acima dos desejos, porque possui tudo, porque ele próprio é o artista criador da sua vida e cria-a a cada hora de acordo com a sua vontade variável. [...] Palavra, há minutos em que se está pronto a acreditar que essa vida não é uma excitação de sentimentos, uma miragem, uma ilusão, mas que é de facto real, verdadeira, existente! (Dostoiévski, 2001: 44)

Dir-se-ia que, através deste sonhador em particular, Dostoiévski aponta para os perigos da incapacidade de distinguir entre facto e ficção, recuperando o alerta para os perigos da poesia mimética que Platão realizara em *A República*, e próximo ainda, por exemplo, da personagem de Madame Bovary que Flaubert criaria apenas alguns anos depois. Trata-se da “cedência da realidade” (Borges, 2013) que fora de modo paradigmático descrita na primeira grande obra sobre um sonhador para quem a experiência do mundo é definitivamente mediada pela experiência da literatura, o D. Quixote de Cervantes.

A relação que se estabelece entre *Ao Arrepio* e a Literatura enquadra-se nos preceitos de um esteticismo então numa fase crítica da sua evolução. Para os autores associados a este movimento, a articulação entre a vida e a arte privilegiava a segunda, adquirindo a primeira relevância apenas quando estetizada, *i.e.*, quando aproximada do domínio da arte. Em Dostoiévski (como

em Cervantes ou Flaubert), a estetização da vida resulta numa alienação que se traduz, em última análise, numa tragédia; em Huysmans (ou noutros ‘estetas’, como Oscar Wilde ou Remy de Gourmont), a alienação resultante da estetização da vida é um lucro, pois distancia da vulgaridade desprezível do mundo.^[23] Se os sonhos do protagonista de Dostoiévski, parecendo produzir realidade, produzem na verdade irrealidade e monstros, os sonhos de Des Esseintes, materializando-se através da experiência estetizada do mundo, produzem efectivamente real, um real transfigurado (‘artístico’).

Em Huysmans, a alienação também se expressa através da aproximação da personagem à arte. No entanto, contrariamente ao que acontece com o protagonista de Dostoiévski – em que a influência da arte se estende a ele de maneira totalmente acrítica, resultado da sua semi-inconsciência –, Des Esseintes é construído como uma espécie de crítico de arte, e vários dos capítulos de *Ao Arrepio* constituem-se a partir das considerações da personagem acerca da arte. Em “Structural techniques in *À rebours*”, Ruth Plaut Weinreb caracteriza o romance como sendo construído sobre dois pilares estruturais: a personagem de Des Esseintes e as discussões sobre arte que pontuam a obra. O elemento que reuniria em si esses dois pólos seria o próprio autor, que se assumiria – ao contrário de Dostoiévski, o qual, como vimos, omite as suas ideias ao atribuir a narração ao protagonista de *Noites Brancas* – como a entidade por detrás de tudo quanto se lê: “Although hero and author join to establish an *art poétique*, basing it in identical criteria and reinforcing each other’s judgements, the author unquestionably assumes the major role” (Weinreb, 1975: 228). Esta arte poética é o que de mais relevante se identifica em *Ao Arrepio*, no que toca à dimensão auto-reflexiva do texto. Des Esseintes funciona como símbolo de uma visão da arte (e do mundo, uma vez que na teoria do ‘esteticismo’ uma e outra não são desvinculáveis), e consequentemente o romance funciona, de modo programático, como uma espécie de manual de posicionamento crítico perante a arte e o mundo^[24], à semelhança do que Oscar

23 A centralidade histórica de *Ao Arrepio* neste movimento está documentada, p. ex., em *Aestheticism*, de R.V.Johnson: “The supreme exemplar of the aesthetic retreat from ordinary life is, perhaps, Des Esseintes, the hero of the French novel by J. K. Huysmans, *À rebours* (*In Reverse*, 1884). Des Esseintes shuts himself in his room, and, with the aid of various stimuli, including medieval ecclesiastical objects and the novels of Dickens, seeks to objectify the private world of his imagination.” (Johnson, 1973: 22)

24 Alguns exemplos são as discussões sobre: a literatura clássica (cap. 3); a pintura de Gustave Moreau e Odilon Redon (cap. 5); Baudelaire e Barbey d’Aurevilly (cap. 12); Flaubert, Goncourt, Verlaine, Corbière, Mallarmé e Villiers de L’Isle Adam (cap. 14); Schumann e Schubert (cap. 15).

Wilde concretizaria, de modo mais teórico do que crítico, nos seus ensaios compilados em *Intentions*, em 1891.^[25]

Em algumas edições em inglês, *À rebours* foi traduzido como *Against Nature*. Não obstante a falibilidade filológica dessa tradução, é interessante que ela revele de forma tão eficaz o programa romanescos de Huysmans. Como Des Esseintes gosta de fazer notar, “a natureza já tivera a sua época” (Huysmans, 2008: 31). Para ele e para Huysmans, é o artifício “a marca distintiva do génio humano” (*Idem*, 30). Esta é uma poética que funciona contra Dostoiévski, porque para este o homem é criação de Deus e, por isso, deve aprender a tornar-se homem no mundo.^[26] No romance de Huysmans, os homens já se podem emancipar da criação de Deus, e criar eles próprios o mundo: “poder-se-á seguramente afirmar que o homem fez, no seu género, como o Deus em que ele crê” (*Idem*, 32), sendo este, afinal, o milagre da arte (humana) que fazia os ‘estetas’ finisseculares preferirem-na à vida (divina). Assim, se atrás se disse que Des Esseintes erige o seu mundo alternativo com bens materiais, diga-se agora que a intenção que motiva esse gesto é, em última instância, metafísica. A propósito, escreve Rodolphe Gasché: “In all these examples of idealization [G. refere-se ao episódio da tartaruga] is a function of matter, material and animal life from a vessel which thus becomes the container for its very opposite: spirit” (Gasché, 1988: 202).^[27] Já Huneker tinha afirmado que Huysmans era “a luminous mystic” (Huneker, 1907: 44), listando no mesmo artigo as leituras do autor: “His favourite reading were the mystics, à Kempis, Saint Theresa, St. John of the Cross and the Flemish Ruysbroeck” (*Idem*, 45), este último, aliás, presente em *Ao Arrepio* em epígrafe. O romance de Huysmans pode, assim, ser entendido também como uma variação moderna da *fuga mundi* praticada pelos santos medievais, uma actualização em que asceta místico e esteta finissecular se reúnem na figura do sonhador decadente.

25 A relação entre Wilde e Huysmans fica, de resto, bem documentada através do “poisonous book” que Lord Henry Wotton oferece a Dorian Gray, em *The Picture of Dorian Gray* (1890). Esse livro, embora não seja nomeado no romance, é quase sempre identificado como *Ao Arrepio* (cf. Wilde, 2003: 124, nota 7).

26 Recorde-se que o russo escreveu que, para além de o ‘sonhador’ “deixa[r] de ser homem, torna[r]-se numa espécie esquisita” (*apud* Guerra, 2001: 8): “it is sin incarnate” (*apud* Leatherbarrow, 2009: x).

27 Algo que, numa abordagem atenta, já se intuiria no nome da personagem, foneticamente próximo de “des essences”.

Referências

- BARTHES, Roland (1968), “L’effet du réel”, *Communications*, n.º 11 (mars), pp. 84-89.
- BAUDELAIRE, Charles (2006), “A rainha das faculdades”, in *id.*, *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*, Ant. Jorge Fazenda Lourenço. Trad. Pedro Tamen. Lisboa: Relógio d’Água, pp. 157-160.
- BIANCHI, Maria de Fátima (2006), O “Sonhador” de A Senhoria, de Dostoiévski: Um “Homem Supérfluo” [tese de doutoramento], Fac. de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo.
- BORGES, Jorge Luis (2013), “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, in *id.*, *Ficções*. Trad. José Colaço Barreiros. Lisboa: Quetzal, pp. 13-35.
- BROOKS, Peter (1995), *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven and London: Yale University Press.
- DOSTOEVSKY, Fyodor (2009), “White Nights”, in *id.*, *A Gentle Creature and Other Stories*. Trad. Alan Myers. Oxford: Oxford University Press.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor (2001), *Noites Brancas: Romance Sentimental: Das Memórias de Um Sonhador*. Trad. Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Assírio & Alvim.
- ____ (2006), “A Senhoria”, in *id.*, *Coração Fraco e Outras Histórias*. Trad. Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Presença.
- FANGER, Donald (1967), *Dostoevsky and Romantic Realism: A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens, and Gogol*. Chicago: University of Chicago Press.
- FRANK, Joseph (2010), *Dostoevsky: A Writer in His Time*. Princeton: Princeton University Press.
- GASCHÉ, Rodolphe (1988), “The Fall of History: Huysmans’s *À rebours*”, *Yale French Studies*, n.º 74, Phantom Proxies: Symbolism and the Rhetoric of History, pp. 183-204.
- GUERRA, Filipe (2001), “Introdução”, in Fiódor Dostoiévski, *Noites Brancas: Romance Sentimental: Das Memórias de Um Sonhador*. Trad. Nina Guerra e Filipe Guerra. Lisboa: Assírio & Alvim, pp. 7-9.
- HUNEKER, James (1907), “The Pessimist’s Progress: J. K. Huysmans”, *The North American Review*, Vol. 186, N.º 622 (September), pp. 41-54.
- HUYSMANS, Joris-Karl (2008), *Ao Arrepio*. Trad. Daniel Jonas. Lisboa: Cotovia [incluindo “Prefácio Escrito Vinte Anos Após o Romance”, pp. 229-246].
- JOHNSON, R. V. (1973), *Aestheticism*. London: Methuen.
- LEATHERBARROW, W. J. (2009), “Introduction”, in Fyodor Dostoevsky, *A Gentle Creature and Other Stories*. Trad. Alan Myers. Oxford: Oxford University Press, pp. vii-xxiii.
- MANDELSTAM, Osip (1991), *The Collected Critical Prose and Letters*. Ed. Jane Gary Harris. Trad. Jane Gary Harris e Constance Link. Londres: Harvill.
- MEUNIER, A. (2003), [crítica], trad. Patrick McGuinness, in Joris-Karl Huysmans, *Against Nature (A Rebours)*. Trad. Robert Baldick. London: Penguin.

- NORDAU, Max (1895), *Degeneration*. New York: Appleton [1892].
- PEACE, Richard (2008), "The nineteenth century: the natural school and its aftermath, 1840-55", in Charles A. Moser (ed.), *The Cambridge History of Russian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 189-247.
- PLATÃO (1980), *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ROSENSHIELD, Gary (1977), "Point of View and the Imagination in Dostoevskij's 'White Nights'", *The Slavic and East European Journal*, Vol. 21, n.º 2 (Summer), pp. 191-203.
- SHRYOCK, Richard (1992), "Ce Cri rompit le cauchemar qui l'opprimait: Huysmans and the Politics of *À rebours*", *The French Review*, Vol. 66, n.º 2 (Dez. 1992). pp. 243-254.
- SYMONS, Arthur (1908), *The Symbolist Movement in Literature*. London: Archibald Constable.
- WEINREB, Ruth Plaut (1975), "Structural Techniques in *À rebours*", *The French Review*, Vol. 49, n.º 2 (December). pp. 222-233.
- WILDE, Oscar (2003), *The Picture of Dorian Gray*. London: Penguin.

(por opção pessoal, de acordo com a antiga ortografia)

[recebido em 15 de abril de 2014 e aceite para publicação
em 16 de setembro de 2014]